All' illustre
prof. Severino Ferrari,
omaggio di
Ciro Trabalza.

LA STILISTICA

E

L'INSEGNAMENTO DI ESSA NELL'UNIVERSITÀ

MEMORIA

DI

CIRO TRABALZA



ROMA
SOCIETÀ EDITRICE DANTE ALIGHIERI
DI ALBRIGHI, SEGATI & C.
1903.

Perugia, Ditta Tipografica V. Santucci. 1903.

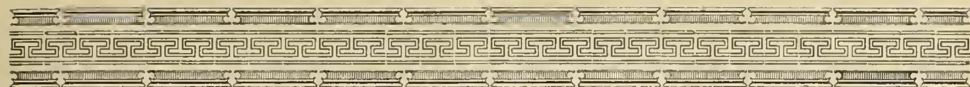
ALLA VENERATA MEMORIA

DI

MICHELE ROSA

CON FILIALE DESIDERIO D'IMITARLO

NEGLI AFFETTI E NELL'AZIONE.



I.

Nella Miscellanea di *Beiträge zur romanischen Philologie* pubblicata (Halle, a. S., Niemeyer, 1899) in occasione del 25° anno d'insegnamento di Gustavo Gröber, il nostro egregio amico dott. Carlo Vossler, docente di filologia romanza in Heidelberg e suo distinto discepolo, nello scritto intitolato *Benvenuto Cellinis stil in seiner Vita - Versuch einer psichologischen Stilbetrachtung,* tentava una prima applicazione dei *principi di sintassi e stilistica scientifiche* che, già formulati dal Maestro nel suo *Grundriss* (1) e poi esposti nel seminario di filologia romanza dell'Università di Strasburgo, sono andati sempre più largamente diffondendosi nelle scuole germaniche. (2)

---

(1) Vol. I, pp. 209-250, « la Metodica e i Problemi della ricerca filologica ».

(2) Una critica delle teoriche del Gröber e delle applicazioni fattene dal Vossler pubblicò Benedetto Croce in *Atti dell' Accademia Pontaniana*, vol. XXIX (3 dic. 1899), dando luogo a una risposta del Vossler (*Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, 1900, n. 1), a cui a sua volta rispose il Croce in *Flegrea*, vol. II, fasc. 1 aprile 1900, con l'articolo intitolato *Le categorie rettoriche e il prof. Gröber*. — V. anche la recensione fatta dal *Giorn. st. d. lett. it.* (vol. XXXV, pp. 135-7) della monografia del Vossler e l'altra pubblicata nella *Rassegna bibl. d. lett. it.* (Pisa, aprile-giugno 1900) da Orazio Bacci. — Siamo in grado di poter affermare che il Vossler ha finito col per-

Da noi, intorno a problemi formali nella storia della letteratura italiana alcuni studiosi ([1]) cercano di sparger luce di osservazioni argute; e quest'anno ha visto la luce un importante lavoro d'indole prevalentemente stilistica per opera di un giovine intelligente e di buon gusto, Giuseppe Lisio, su *l'Arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri e del secolo XIII.* ([2])

Siamo dunque in piena rifioritura di studi stilistici sul terreno della filologia moderna: su quello della filologia classica il culto di tali studi scientificamente inteso non è nè recente nè poco diffuso.

D'altra parte è egualmente recente l'istituzione di cattedre di *stilistica italiana*, come son chiamate quelle di Roma e di Napoli, o di *stile e lessigrafia italiana*, secondo l'han nominate a Bologna e a Catania.

A bella prima parrebbe che, tra quella fioritura di studi teorici e d'indagine filologica sullo stile e questa istituzione, debba correre come un'intima connessione di causa e d'effetto; ma il fatto è puramente accidentale, perchè i teorici e i critici lavorano per fini essenzialmente scien-

suadersi della tesi del Croce qual è stata esposta e sostenuta nel suo recente volume dell'*Estetica* (Palermo, Sandron, 1902, specialmente pp. 72-5 e 455-6), pur seguitando, non solo a riconoscere, come del resto è giusto, il merito dei tentativi sintattici del Gröber, ma a opinare che « in fondo in fondo la divisione del Gröber in espressione *soggettiva (affettiva)* e *oggettiva* viene a congruenza con quella del Croce in prosa e poesia », ricordando che il Gröber « ha sempre dato valore meramente empirico a questa sua divisione, la quale egli stesso stima debba continuamente completarsi con l'aiuto della sintassi storica ». (Da una lettera a me diretta da *Heidelberg, il 5 ott. 1902*). — Non in Germania soltanto fioriscono gli studi stilistici. Accennerò all'importante volume di Rob. Longley Taylor, *Alliteration in Itatian* (New-Haven, The Iuttle, Morchouse and Taylor Company, 1900), di cui s'è occupato nel *Giorn. st. d. tett. itat.* (vol XXXIX, pp. 366-91) il Salvioni, mostrandosi decisamente contrario al sistema di volere scrutare la coscienza dell'autore dallo stile dell'opera sua.

(1) Quali, p. es., il Foffano, il Canevari, di cui è notevole il saggio su *Lo stite del Marino nell'Adone, ossia Analisi del secentismo* (Pavia, Frattini, 1901), intorno a cui è da vedere la recensione fattane dal Vossler in *Zeitschrift für romanische Philologie* del Gröber (1902, pp. 118-22), e il Bacci, benemerito studioso della prosa celliniana. Rientra in quest'ordine di studi, per un certo rispetto, anche il lavoro del Melodia, *Affetti ed emozioni in Torq. Tasso*, (Estr. dagli *Studi di tett. itat.*) Napoli, Giannini, 1901.

(2) *Saggio di critica e di storia letteraria;* Bologna, Zanichelli, 1902. — V. la recensione fattane da B. Croce nel primo numero della sua *Critica*, Napoli, 1903.

tifici e filologici, e le cattedre di stilistica son sorte per necessità esclusivamente didattiche e d'esercitazione stilistica. [1]

Noi pensiamo essere un gran bene che la cosa stia così.

Lo studio teorico della letteratura è dominio speciale dell'estetica, e l'estetica, sappiam bene, è scienza ben distinta dalla critica, dalla storia e dalla produzione artistica; e rendere autonoma dall'estetica la considerazione teorica dello stile, specie quando sia fatta in servizio della pratica del comporre e dell'arte dello scrivere nelle scuole medie o superiori, non potrebbe essere che dannoso, non che infecondo.

È ben noto il danno che la rettorica formalistica ha arrecato alle nostre scuole; ma più è strana l'inutilità del continuo protestar che s'è fatto e si fa contro di essa da parte di sommi scrittori e di critici ben autorevoli. Le categorie rettoriche seguitano con audace persistenza a tramandarsi d'anno in anno più o meno ammodernate ne' manuali scolastici alle nuove generazioni, rimanendo in molte scuole di composizione italiana il maggior fondamento dell'insegnamento. È fenomeno degno certo di studio e tale da far pensare alla necessità d'una salutare reazione.

A noi basterà accennare brevemente alla storia della *teorica dell'elocuzione* da quando codesta classe compiè de' tentativi d'indipendenza dalla rettorica antica sino appunto alla moderna teoria gröberiana, perchè ne scaturisca, senza quasi altro aggiungere, chiara la inconsistenza filosofica, e perciò anche il danno che ne deriverebbe, quando si volesse prender per lume nel guidare i giovani all'apprendimento dell'arte dello scrivere nelle scuole medie e superiori. Noi, lungi dal credere che lo studio delle categorie rettoriche, anche per chi non riconosca loro il fondamento filosofico, possa giovare alla cultura de' giovani e all'acquisto dell'abilità stilistica, riteniamo che, ancora per un pò di tempo, se non forse perennemente, debbano esser criticate dalle cattedre sia delle scuole medie sia universitarie di stilistica, lieti che queste specialmente, sorte come scuola di composizione, vengano così a prestarsi efficacemente alla bisogna. Persuase della giustezza della critica negativa della teoria dell'elocuzione, le generazioni nuove d'insegnanti saranno in grado e vorranno rinno-

---

(1) I nomi de' valenti scrittori ai quali sono state affidate, conferma gl' intenti dell' istituzione. — Nell' Accademia scientifico-letteraria di Milano esisteva già da tempo la cattedra di *stilistica*, che tennero il Baravalle e il De Marchi e ora occupa, con tanta autorevolezza, lo Scherillo.

vare i vecchi metodi che corrodono le giovani menti e guastano il cuore, falsando il carattere, fondati come sono sul falso.

II.

La *stilistica,* com'è stata chiamata per la prima volta in Germania (1) la *teoria dell'elocuzione* o la *rettorica* intesa in senso moderno, se si riguardi nel suo contenuto ripete il suo fondamento dall'antica dottrina del *nudo* e dell'*ornato;* se si riguarda nella sua sistematica tenta rendersi autonoma dalla rettorica antica, di cui costituiva una delle cinque parti, la *elocutio*, per opera del Vives, del Ramus e del Patrizio, (2) ma seguita a essere incorporata con essa ne' manuali scolastici, finchè non se ne rende completamente autonoma verso la seconda metà del sec. XIX nella discussione scientifica de' problemi stilistici.

Quel che interessa fermare è che, unita o distinta, applicata alla filologia moderna, essa soggiace, tanto nelle monografie scientifiche quanto ne' manuali scolastici, a varie interpretazioni, riducibili alle tre seguenti: *intellettualistica* o *logica*, *psicologica*, *estetica*.

L'interpretazione *intellettualistica*, ispirata dalla dottrina dell'ornato, ha i suoi seguaci in serie ininterrotta dai primi retori ai teorici viventi, con l'unica differenza che le dà il fine a cui inserve la trattazione, che per quelli è di ornare l'orazione in bocca agli uomini politici e agli avvocati, per questi di render chiara, viva ed efficace l'espressione esteriore delle

---

(1) È del 1873 il noto libro del Wackernagel (*Poetik, Rhetorik und Stylistik*), e del 1876 la 6. ed. dell'opera scolastica, ancora usata nelle scuole tedesche e imitata in Italia dal nostro Cima (*Lo stile latino;* Paravia) del Naegelsbach (*Lateinische Stilistik für Deutsche*): il che vuol dire che la *stilistica* s'era già da tempo venuta componendo in maniera autonoma. Un manualista di filologia romanza, Gustav Körting (di cui avremo occasione di riparlare), nella sua *Encyclopaedie und Methodologie der romanischen Philologie* del 1884 (Heilbronn, Henninger), consacra tutto un capitolo alla *Stylistik* (pp. 296-311, p. II), con definizione, esposizione e bibliografia.

(2) Per maggiori notizie storiche sullo svolgimento di questa teorica, v. Croce, *Estetica* cit., p. 449 e seg. — Alla quale opera converrà che ricorra anche chi trovi non sufficientemente chiarito per troppo breve sviluppo di trattazione quant'ho in questo secondo paragrafo accennato della rettorica. Una maggior diffusione di questa parte della presente memoria m'avrebbe forse troppo ritardato il cammino verso la principale meta prefissami, che è di definire la materia, il metodo, i limiti e il fine dell'insegnamento universitario della stilistica.

poesie e delle prose d' arte intese in senso molto largo. Il sistema di trattazione è per lo più il medesimo; la diversità nella disposizione della materia dipende esclusivamente dall' arbitrio del retore trattatista, che toglie o aggiunge, separa o mescola, secondo il proprio punto di vista o talento didascalico. (1) Ma il sostrato diremo filosofico delle definizioni e degli esempi è perfettamente identico. Basti vedere come definiscono la metafora Aristotele (che ne fu il primo filosofo), Quintiliano, il secentista De Colonia e il vivente Pellegrini : persistenza tanto più strana a chi consideri che fin dall' antichità era sorta una teorica che avrebbe potuto, se convenientemente valutata, distruggere d' un colpo la dottrina dell' *ornato:* intendo alludere alla teorica del *conveniente*, teorica di buon senso, che sopravvisse nelle affermazioni e osservazioni spicciole di critici ed estetici anche vicini a noi, inutilmente.

L' interpretazione *psicologica* che, superando la fase intellettualistica e avvicinandosi alla estetica, pur conserva le tradizionali sezioni della teoria dell' elocuzione, mette capo al Du Marsais, e continua, trasmessa nelle scuole dal popolarissimo libro del Blair, a esser seguitata fino appunto al Gröber, che le muta apparentemente aspetto, ne fa anche applicazioni che paiono nuove, ma ne conserva lo spirito, pur riducendo a poche le classi d' espressioni. (2)

Nè un maggior fondamento filosofico ebbe la dottrina romantica, che, se nella pratica, per la virtù delle tante vedute libere, produsse effetti

---

(1) Il noto libro del De Colonia (*De arte rhetorica* ecc. Ho sott' occhio l' ediz. bassanese del 1767, con l' aggiunta della *Poetica* del Iuvencio) consta, oltre gli *Elementi*, di cinque parti : l' *elocuzione*, l' *invenzione*, la *disposizione*, i *diversi generi di orazioni* (che non è parte speciale dell' antica rettorica), la *recita*, in cui è compresa la *memoria*, che era invece una delle cinque parti della rettorica antica. Anche l' ordine è spostato, inquantochè l' *elocuzione* veniva anticamente dopo la *disposizione*. La prima parte, invece, del moderno trattato del Pellegrini (*Primi rudimenti di letteratura ;* Livorno, Giusti, 1903. La seconda parte s' occupa de' vari *generi* di letteratura.), che riguarda la stilistica, ne' due capitoli principali che s' occupano l' uno *Di quel che giova a conseguir la chiarezza*, l' altro *Di quel che può giovare a conseguir l' efficacia*, distingue la materia in tre distinti paragrafi : *Dell' Invenzione*, *Della Disposizione*, *Della Elocuzione*. Peraltro tutte o quasi tutte le famose *figure* fanno pompa di sè tanto nel vecchio che nel nuovo trattato : e non importa dire che la sola lettura degl' indici e de' sommari è cosa che sorprende di maraviglia.

(2) Per l' esposizione della dottrina gröberiana rimando il lettore alla cit. polemica Croce-Vossler.

mirabili, non seppe neppur essa spogliarsi dell'antica camicia di forza. In fondo, la concezione stilistica del Bonghi, anche da noi tanto ammirata per una tal quale adattabilità didattica, non ha forse per base la dottrina del nudo e dell'ornato? non deriva la bellezza artistica dal concetto logico avvivantesi, secondo lui, di luce e di calore, a mano a mano che l'artista se lo avvicina alla fantasia, per poi sentirlo e riscaldarlo del sentimento in modo che, espresso, si trasfonda pieno di quella luce e di quella vita, diremo d'accrescimento, nell'animo altrui? (1)

Un passo più energico verso una rigorora critica scientifica della teoria dell'ornato fu mosso da Francesco De Sanctis, che de' principi da lui professati fu più felice applicatore ne' suoi saggi critici, specialmente danteschi; ma una vera e propria interpretazione *estetica* fondata sulla natura dell'attività estetica è ancora da dare. E questa non può non condurci a incorporare la stilistica nell'estetica.

Quando i vocaboli di *realistico* e di *simbolico*, di *stile* e *senza stile*, di *oggettivo* e di *soggettivo*, di *classico* e di *romantico*, di *semplice* e di *ornato*, di *proprio* e di *metaforico*, e quelli delle quattordici forme di *metafore*, e delle figure di *parole* e di *concetto*, e tutti gli altri infiniti di *pleonasmo*, di *ellissi*, d'*inversione*, di *ripetizione*, di *sinonimi* ed *omonimi* ecc. ecc., non fossero più adoperati empiricamente « o 1°), come *varianti verbali* del concetto estetico, o 2°), come indicazioni dell'*antiestetico*, o, in fine 3°), in senso *meramente logico* e non punto estetico e letterario, » (2) cadrebbe ogni possibilità d'una *stilistica scientifica*, con evidente vantaggio della scienza e della pedagogia.

(1) Il Bonghi, il cui libro, non bisogna dimenticarlo, operò de' veri miracoli nelle nostre scuole dal 55 in poi e seguita ancora a operarne in mano di maestri sapienti, divagava, per quel che è spirito filosofico, non senza illusione di novità e coscienza di profondità di vedute, tra la vecchia rettorica formalistica - raccomanda infatti il Nägelsbach - e la novatrice critica desanctisiana, che dice « tutta concreta e scaturiente tutta dal soggetto che esamina » (p. 28, ed. napol. del 1884). Noto qui di passata, ma con vero piacere e a onore del poderoso poligrafo, che in questa stessa pagina espone l' opinione che « gioverebbe molto alla critica italiana chi pubblicasse tra noi una storia della teorica dell' espressione e della critica da' Greci fino a' Tedeschi. Lavoro però difficile; e che richiederebbe un' erudizione precisa e profonda, una gran delicatezza di gusto ed una mente chiara e netta ». Non pare che una tale storia sia precisamente quella che ha fatto il Croce nella seconda parte della sua *Estetica?*

(2) Croce, op. cit., p. 73.

III.

Il terzo scambio è il più pericoloso e quello che forse più degli altri due concorre a dar apparenza scientifica alle categorie rettoriche e a tutto il bagaglio che va con esse congiunto, e a far credere all'efficacia dell'insegnamento teorico di esse nelle scuole.

Eppure non sembra che sia troppo difficile dimostrare come lo scambio si determini, e perciò la assoluta nullità del valore scientifico della rettorica, da una parte, e, dall'altra, il danno evidente del relativo insegnamento.

Accennerò brevemente a una tale dimostrazione, specie per confortarla di un esempio perspicuo, il cui esame può fornire un principalissimo caposaldo del metodo che s'avrebbe da adottare nelle scuole di composizione italiana.

Se è vera, come noi crediamo, la dottrina filosofica che distingue due forme di conoscenza, *l'intuitiva* e *la logica*, *la fantastica* e *l'intellettuale, dell'individuale* e *dell'universale, delle cose* e *delle loro relazioni, produttrice d'immagini* e *produttrice di concetti;* se, necessariamente, l'*attività estetica* non può non essere indipendente dall'*attività logica;* e se, per altra necessaria conseguenza, l'*espressione* d'un dato contenuto non può non esser che una, ogni classe d'espressione, ogni categoria rettorica è scientificamente insostenibile. Il *proprio* e l'*improprio*, contro cui l'antica sapienza del *rem tene verba sequentur* protestò mai sempre inutilmente, pel fatto intuitivo è distinzione priva di qualsiasi fondamento; ma può aver bene il suo valore per il fatto logico: l'intuizione, che è conoscenza dell'individuale, non può avere due espressioni, la seconda non potendo non esprimere un'intuizione diversa; il concetto logico può invece ben avere una sua propria significazione e un'altra impropria fondata su ragioni di relatività di concetti.

Se, sopra il fondamento di una convenzione o sopra la dichiarazione di valore dei segni espressivi, si prenda per *propria* l'espressione *a* di un dato concetto logico, ogni altra espressione *b, c, d* del medesimo concetto, ispirata da relazioni varie di somiglianza, d'analogia ecc. ed egualmente idonea a significarlo, non può non esser che *impropria*, cioè *figurata*. Ma per l'intuizione, che è conoscenza singola e personale dell'individuale, non vi può esser che un unico modo d'espressione, essendo una e sola

la visione che d'un dato contenuto può sorgere nella nostra mente; una seconda espressione non può non essere un'altra dalla prima e non rappresentare una concezione fantastica o visione poetica diversa.

Posto che la parola *mite* debba significare quella data qualità che l'intelletto (non la fantasia) apprende e designa in quella data e unica maniera, ogni altra parola che tenda a significare la qualità medesima, il medesimo concetto logico della mitezza, per mezzo di una relazione che l'intelletto intravveda d'analogia, di somiglianza, non può che essere *impropria*. Così, chi volesse dire di un uomo determinato che *è mite* e, pensando, per relazione di concetti, alla mitezza dell'agnello, s'esprimesse col dire che quell'uomo *è un agnello*, si servirebbe manifestamente di una espressione *impropria*, in quanto che l'agnello è, tanto per quello che parla o scrive, quanto per quelli co' quali e per i quali parla o scrive, un animale così e così e non può esser perciò un uomo, anche se tra quell'animale e quell'uomo interceda la somiglianza della mitezza. Ma le due espressioni significherebbero pur sempre l'*unico concetto* e quello solo senza alcuna modificazione. Viceversa, chi, intuendo un uomo nel momento e nell'atto che questo gli si manifesta prevalentemente caratterizzato dalla forma e dalla qualità della mitezza essenziale all'agnello, dicesse, esprimendosi, che *quell'uomo è mite*, non renderebbe quella sua visione, ma un'altra, ossia non esprimerebbe la sua intuizione; laddove dicendo che *quell'uomo è un agnello,* estrinsecherebbe al vero e pienamente quella sua concezione particolare, concreta e determinata. Insomma, due espressioni logiche possono significare un solo concetto (e dichiarata *propria* l'una, l'altra sarebbe *impropria*); due espressioni estetiche non possono rendere nè più nè meno di due diverse intuizioni, e l'una sarebbe *propria* di una, l'altra *propria* dell'altra: l'improprio, il figurato qui non può aver luogo.

Ancora. La differenza tra il valore dei segni dell'espressione intuitiva e quello dei segni del concetto logico, appare chiaramente anche dal fatto che, mentre una data parola può significare un solo concetto logico, la medesima può esprimere, se abilmente adoperata, ora questa ora quella intuizione. La parola *tutto*, ognun sa quel che logicamente significhi, e il *tutto* logico è invariabile di valore. Per l'arte, per l'intuizione può avere un molteplice valore e significare intuizioni diversissime. Si esamini il *tutto* del celebre verso in cui è reso tutto Farinata,

dalla cintola in su *tutto* il vedrai,

e quello del *tutto* del men noto verso in cui il Tasso rivela a Tancredi l' amata Clorinda,

> *tutto* quant' ella è grande era scoperta.

« *Tutto* qui, » osserva acutamente il De Sanctis, « non esprime grandezza e niente aggiunge alle proporzioni naturali di Clorinda. Il suo significato bisogna cercarlo nella fantasia dell' amante, innanzi al quale ella si presenta in *tutta* la sua bellezza, senza che nessuna delle elette forme gli rimanga celata, ed egli vi si affisa, vi s' incanta ed oblia Argante che lo sfida a battaglia. Di altro valore è il *tutto* di Virgilio ; altra è la situazione. Il significato di questo *tutto* è nell' opinione che Dante ha preconcetta di Farinata, e vuol dire : « Lo vedrai in tutta la sua grandezza », tenendo così l' ufficio di quel che nelle arti plastiche si chiama rilievo, servendo cioè a trasfigurare il reale e dargli le proporzioni che gli attribuisce la fantasia. » (1) E da par suo ne deduce quest' osservazione, che ben illustra in poche parole la diversità che intercede tra l' attività teoretica della fantasia e quella dell' intelletto : « Siccome l' immaginazione non può concepire l' astratto e l' intellettuale che dandogli corpo e figura, la grandezza morale m' ingrandisce anche quel corpo, non altrimenti che fa il volgo, poeta nato, il quale, quando gli si parla di conquistatori, se li rappresenta in forma di giganti. »

Vedasi anche, tanto per far un altro esempio, la differenza tra il *per due fiate* di Farinata e il *l' una e l' altra fiata* di Dante nel noto loro passionato colloquio.

Il riferir che s' è fatto all' intuizione ciò che è proprio o improprio all' intelletto, come ha potuto suggerire alla mente umana l' illusione della coesistenza scientifica di due o più maniere d' espressione d' un unico oggetto intuitivo, così ha prodotto nelle teoriche della funzione estetica le classi o le categorie rettoriche, e, conseguentemente, nelle discipline didattiche quella della facoltà acquisibile al discente di rappresentare le realità ideali in più modi, de' quali l' uno si è chiamato proprio, perchè tale era per l' intelletto, e gli altri figurati, per produrre effetti estetici di maggiore o minor forza d' evidenza e di vivacità.

---

(1) *Farinata*, pag. 462. Cito la raccolta de' quattro saggi danteschi fatta dal Moroncini e messa in appendice a un compendio di storia della letteratura italiana compilato sulle *Lezioni* del De Sanctis ; Napoli, Morano, 1902.

Quanto s' è brevemente più su analizzato, riguarda particolarmente la metafora, che è la regina de' tropi, ma è, con opportoni scambi e analoghi ragionamenti, applicabile a ciascuna della lunghissima serie delle categorie rettoriche, a ciascuna delle figure siano di pensiero che di parola, sintattiche, grammaticali ecc.

Perchè anche la divisibilità della forma esterna, di natura sua indivisibile, che ha solo valore come *fictio* e può esser didatticamente opportuna per l' apprendimento e per lo studio empirico de' segni espressivi, non solo non ha fondamento scientifico, ma è parimenti dannosa quando venga applicata con intonazione e intento scientifici alla realità dell' espressioni formali concrete. *Suoni, parole, frasi, sintassi* sono parole vuote di significato tanto per lo scienziato quanto per chi voglia rendersi conto dell' espressione, ossia rifare in sè l' espressione altrui, giungere a raccogliersela con l' aiuto di segni esteriori nel proprio spirito.

E chi studia per sè stanti e quali realità, non come *fictiones*, i suoni e le parole, le frasi e la sintassi d' un' opera letteraria, chi, insomma, scinde la considerazione stilistica della bellezza formale fissata in quegli apparenti elementi estetici della rielaborazione della concezione poetica altrui, che è un tutto inscindibile, di cui occorre e si vuole abbracciar d' una occhiata intuitiva o estetica l' intero aspetto e movimento, non può non fare opera per questo fine completamente inutile e fallace. Quel *me* che Capaneo contrappone al Dio ch' egli s' è immaginato circondato di tutta la sua potenza e armato di tutte le sue armi, quel semplice *me* è veramente, quale lo definisce il De Sanctis, una « rappresentazione meravigliosa di energia e di armonia, dove parola, frase, cadenza, periodo, colorito, il tono, lo stile e la forma esce tutto dalla profonda e immediata contemplazieue del poeta ; » ([1]) è una rappresentazione che tutti i commenti *grammaticali*, *rettorici*, *storici*, *allegorici* ([2]) che si son fatti del poema, convocati insieme, non riuscirebbero mai a illustrare, tanto è infeconda l' analisi stilistica che non abbia per suo oggetto l' intera espressione ideale.

Quando poi non soltanto si ammettano due sintassi, due stili, due forme letterarie diverse, affettiva cioè l' una e logica l' altra, ma le singole parti costitutive dell' una e dell' altra assumano indipendenza propria non solo le une dalle altre, ma ciascuna dall'interezza dell'espressione artistica,

---

(1) Op. cit., p. 459.

(2) V. con quanto acume parla il De Sanctis di questi commenti, op. cit., pp. 477-9.

spirito e forma e contenuto e metodo della stilistica verranno necessariamente a formare un miscuglio, un guazzabuglio teoricamente antifilosofico, praticamente, didatticamente infecondo, quando non dannoso e per chi produce e per chi apprende e per chi studia e giudica la produzione altrui.

Ora, chi veda, per esempio, il contenuto e la distribuzione formale della stilistica quali si sono venuti sistemando in Germania negli ultimi trent' anni in servizio dello studio del latino e del greco, e quali da questo si sono estesi poi allo studio dell' arte romanza, troverà precisamente il più sottile meccanismo che si possa escogitare, insufficiente, secondo noi, a condurci alla contemplazione della bellezza, non che all' apprendimento de' più elementari principi dell' arte dello scrivere.

Prendete in mano il manuale di quel *bravo sergente istruttore* (come piacque definirlo a un mio illustre maestro) che è il Körting, ([1]) e, dopo le definizioni dello *stile* e della *stilistica,* sentirete parlare dei *mezzi dello stile linguistico,* cioè: a) *suoni,* b) *parole* (scelta, uso e figure relative), c) *forme verbali,* d) *complessi di parole,* e) *struttura della proposizione,* f) *struttura delle serie di proposizioni,* g) *struttura del periodo,* h) *connessione delle singole serie delle proposizioni e de' periodi fra loro;* e poi di *generi* e *specie* e « *nuancen* » dello stile, di tutto insomma un miscuglio, dove gli errori tradizionali e gli arbitri recenti riddano insieme nella più allegra maniera. Date a questo miscuglio più o meno eterogeneo un'interpretazione psicologica, quale appunto la modernissima del Gröber, e poi vedete, giudicate se sarà mai possibile l' ottenere da uno studio stilistico di tal fatta alcun aiuto a salire quell' altissima scala che conduce nella cella del nume, ossia nella mente dell' artista, dove risplendono le sue creazioni fatte persone. Questo noi chiameremmo piuttosto un contaminare la maestà della filologia, disciplina purissima a cui spetta il grave compito di designare le vicende e il valore storico de' segni dell' espressione sulla base de' fatti e de' documenti, perchè siano infallibili aiuti alla nostra mente che vuol ricostruire l' anima del passato in essi racchiusa e perchè la conoscenza di essi ponga noi in grado di esteriorizzare chiaramente ed efficacemente il nostro pensiero.

Chiudete, invece, lo studio più acuto che con lo spirito e il metodo di quella stilistica un uomo di gusto possa far per esempio sulla Francesca di Dante, leggete il saggio critico del De Sanctis, che segue una

---

(1) Op. e loc. citt.

via completamente diversa, e sappiatemi poi dire se nella cella non siete penetrati. Forse m' obbietterete che quella che là dentro avrete visto, può non esser la visione dantesca e che è creazione desanctisiana, perchè al critico non soccorsero i fatti storici e ogni altro studio positivo di filologia, d' ambiente e di biografia o d' altro ; ma non mi potrete negare che quella sia la scala per arrivarci. (1)

Arrivatici, potrete sì discenderne per sciogliere dirò così la vostra totale impressione in particolari analisi di suoni, di parole, di costrutti, d' allegorie ecc., ma una tale operazione non può esser che subordinata alla prima ascensione, all' ottenuta prima impressione che è una, quella e non altra.

Vedete infatti — eccomi all' esempio promesso — la diversità della considerazione stilistica desanctisiana da quella che i retori antichi e moderni vorrebbero ispirare e disciplinare.

I retori antichi e moderni vi diranno che questi due luoghi, l' uno dantesco, l' altro tassesco, sono due *figure d' interrogazione :*

Come
dicesti ? egli ebbe ? non viv' egli ancora ?
Non fere gli occhi suoi lo dolce lome ?
Inf., X, vv. 67-9.

Io vivo, io spiro ancora ? e gli odïosi
Rai miro ancor di quest' infausto die ?
Ger. Lib., c. XII, st. 75.

Daranno probabilmente la palma a Dante con ragioni più o meno subiettive ; ma sulla categoria rettorica non discuteranno nemmeno.

Il De Sanctis invece vi dirà che quella di Dante non è una figura

(1) E si noti che neppur la conoscenza più completa de' segni dell' espressione basta sempre a riafferrarla. « Di tutti questi sentimenti e ricordanze, » di quelli cioè che Dante racchiuse nel tenero episodio di Cavalcante Cavalcanti, « non c' è qui vestigio ; » dice il De Sanctis ; « tutto questo, che pei contemporanei era vivo e presente, per noi è morto ; perchè ne' lavori d' arte non rimane della storia se non quello solo che è appreso e fissato nella forma : tutto l' altro perisce irrimediabilmente. I comenti storici possono spiegare, chiarire, risuscitare fatti e circostanze e date ; ma non i sentimenti e le impressioni, e tante sfumature e gradazioni fuggevoli e intime in che è il fine dell' arte. Non c' è poesia che giunga ai posteri intera : una parte muore, nè può disseppellirla la storia ». Op. cit., p. 468.

rettorica, e quella del Tasso invece sì. « Tancredi sapeva benissimo di esser vivo, nè c' era bisogno che per tre volte se lo domandasse. Ma in Cavalcante c' è vero strazio, innanzi a una parola equivoca e al silenzio di Dante, che stava come distratto e non rispondeva. Indi il suo insistere e il dir lo stesso, trovando forme sempre più vive, finchè all'ultimo tocca il più alto dell' affetto. » (1) Il che vuol dire che Dante è stato espressivo, e il Tasso no; che Dante ha reso la sua espressione pienamente, e il Tasso non l' ha resa affatto; il che vuol dire che ciò che noi chiamiamo rettorica è brutto, ossia antiestetico, e quel che non è rettorica è bello, estetico; il che vuol dire che la rettorica guasta il giudizio e perciò anche il gusto, e che questo accade perchè il suo fondamento è antifilosofico. Il nome d' *interrogazione* è adoperato qui in cambio dell' *antiestetico*.

Io potrei ora riferire tutte le osservazioni stilistiche fatte dal De Sanctis su singoli suoni, su singoli termini, su singole frasi e costrutti e figure per tutto il corso de' quattro studi danteschi, e per ognuna prendere in fallo la rettorica, senza eccezione. È lavoro che qui risparmio, ma al quale non posso non rimandare i lettori, (2) che non vedranno mai la più chiara prova, anzi riprova non solo dell' inconsistenza scientifica delle categorie rettoriche, ma anche della loro dannosa inutilità a tutti quelli che vi ricorrano e abbian fede in essa.

IV.

Noi sappiam bene di sfondar un uscio aperto protestando contro la rettorica; ma sappiamo bene anche che l'uscio si richiude troppo spesso per le invisibili molle della tradizione ancora robuste ed elastiche. Convien dunque riaprirlo perennemente, finchè le molle non si spezzino; e per spezzarle bisogna conoscerle un po' più davvicino di quel che non siasi fatto fin qui, ricercandole con la lucerna dell'estetica scientifica, alla quale poi, specie per quel che si riferisce all' insegnamento, potremo sostituire serenamente il semplice buon senso. Ora non ne possiamo fare a meno per spazzar le nubi dell' errore e del pregiudizio dall' atmosfera scolastica e degli studi.

Con la teorica dell' elocuzione seguita ne' nostri moderni manuali di

---

(1) Op. cit., p. 470.

(2) Vedansi specialmente le pp. 443, 465, 466, 470, 483, 485, 486, 488, 489 dell'ed. cit.

letteratura ad accompagnarsi la dottrina e l' esposizione storica de' *generi letterari*, che scientificamente sono egualmente insostenibili. Le famose *regole*, se perdurano con più tenacia nelle particolari monografie teoriche e estetiche, dai libri scolastici per fortuna sono state bandite.

Ma non se ne bandiscono ancora le discorse sull'origine e la classificazione delle lingue che con la teoria della letteratura non hanno proprio nulla che fare, nè la trattazione della prosodia, de' versi e de' metri che la riguarda molto da lontano ed è piuttosto dominio della storia ; mentre invece ora a tutto questo vario materiale verrà ad aggiungersi anche alcuno spunto di dottrina estetica del periodo.

Dimodochè, sotto i diversi titoli di *Elementi*, *Principi*, *Rudimenti di letteratura*, o, semplicemente, di *Letteratura*, di *Precetti letterari* o *di rettorica* o *Precettistica*, di *Istituzioni di letteratura* o *d' eloquenza*, *Guida*, *Avviamento all' arte del comporre o del bello scrivere*, nella forma e nella veste del libro scolastico, la *stilistica* sarà un miscuglio di *problemi glottologici* e *filologici*, di *categorie*, di *definizioni*, d' *esempi*, d' *esposizioni*, d' *osservazioni*, di *notizie storiche* intorno all' *arte letteraria* e in particolare allo *stile*, di *prosodia* e di *metrica*, di *questioni grammaticali* e *sintattiche*, di *teoriche* e *esposizioni storiche* di *generi letterari* con corredo di *notizie biografiche*, di quant' altro escogiteranno i pandidattici della letteratura, non solo, appunto perchè miscuglio di elementi eterogenei e di per sè non tutti scientifici, affatto antifilosofico, ma opportunissimo a confondere e annebbiar la mente de' discepoli e a render più difficile l'opera dell'insegnante, che da una parte deve mirare a svolgere le facoltà intellettuali e fantastiche de' giovani e ad esercitarli nella libera concezione ed espressione de' loro fantasmi per la via regia della lettura, del commento e della composizione, dall' altra a guidarli alla conoscenza positiva delle forme storiche della letteratura, del valore della parola nella storia e nell' uso vivo.

Tra la critica e la filologia, tanto nel campo degli studi scientifici, quanto nell' opera dell' educazione letteraria de' giovani, quel miscuglio non deve interporsi : giudicare sulla base de' fatti senza preconcetti teorici, ma con finezza di gusto diligentemente educato, ecco gl' intenti della migliore *stilistica:* così soltanto noi, avendo di mira la contemplazione dell' *espressione*, potremo dare il giusto valore ai *segni formali* di essa, oggetto diretto e concreto della filologia.

E i futuri insegnanti devono specialmente veder chiaro in questi problemi e in queste distinzioni.

Essi devono chiarirsi ben presto e in maniera sicura di questa verità fondamentale, che, quando noi, dopo la contemplazione e con l'esposizione, esercitiamo il giudizio estetico o di apprezzamento o di valutazione d' un' opera letteraria, l' oggetto del nostro giudizio è l' *espressione*, cioè la forma che un dato contenuto, quello determinato dalle impressioni, ha ricevuto nella fantasia dell' artista, non già i segni che l' artista ha adoperato, esteriorizzando la sua creazione, per aiutarci in una maniera più o meno agevole a metterci in relazione con l'espressione, non già i mezzi dell' esteriorizzamento di essa. L' *espressione,* se è tale, è indipendente dai segni formali che la rappresentano, perchè è prima di essi, che sono il mezzo del quale s' è valso lo scrittore per tradurre per comodo de' lettori la forma interna in forma esterna. Nè questa si deve credere che sia l' immagine piena e perfetta dell' espressione, non che l' espressione; sì bene un complesso di segni adoperati dall' autore per guidar noi dentro la sua fantasia, davanti alla sua espressione, che è forma vera, l' unica forma delle sue impressioni elaborate, l' ultima figurazione presa da esse dopo finito il lavorìo d' elaborazione.

Quando noi, per esempio, affermiamo la classicità della forma d'una data poesia, sintetizziamo un ragionamento che dovrebbe esser condotto esplicitamente così: l' espressione in cui s' è concretata nel cervello dell' artista l' elaborazione del contenuto recatovi dalle impressioni, è stata esteriorizzata dall' autore per mezzo di segni che egli, per lo stato della sua cultura e della sua educazione letteraria, ha tolto dal materiale che gli offrivano quelle opere letterarie concrete che comunemente si chiamano classiche; ma la sua *espressione* non è nè classica nè romantica: è quella che è, è la forma delle sue impressioni, l' unica che poteva determinarsi.

Quando noi diciamo che il Leopardi, — per discendere a dilucidazioni più minute — ha adoperato un *latinismo, procomberò*, per esprimere « il suo disporsi a cader pugnando per la patria », facciamo un giudizio che riguarda interamente noi, non la sua concezione poetica: vogliam dire che, per condurci a contemplare quella parte della sua idea, il Leopardi ha adoperato una parola coniata sulla radice latina, invece che prenderla dall' uso comune, intendendo dargliene lode, perchè con codesto segno noi siamo stati condotti alla desiderata contemplazione, mentre, se avesse adoperata un' altra parola, quell' atteggiamento del suo spirito non sarebbe stato espresso.

Ora il parlar di *latinismo* è un di più, che può esser anche dannoso,

potendo tal voce esser equivalente di brutto come di bello : quel che c'interessa è sapere il valore della parola *procomberò,* e un tal valore non può che darcelo lo studio filologico, storico, fin dove un tale studio può arrivare ; il resto ce lo deve dare l' intuizione nostra dell' intera opera letteraria altrui.

Donde sorge per chiunque intenda professar l' arte della parola, come pure per chi voglia gustarla e giudicarla, la necessità dell' apprendimento di quei mezzi di esteriorizzamento che più facilmente ed efficacemente mettano lo spirito de' lettori in comunicazione con l' *espressione* (intendo sempre quella interna). Il poter usare i convenienti segni farà sì che la visione, il fantasma poetico risplenda più presto e nella sua maggior limpidezza nella mente di coloro che ne conoscano il significato storico, ma che ne intendano anche il valore che vien ad essi, nei singoli casi, da tutta intera l' espressione.

S' intende bene che la conoscenza de' mezzi o de' segni esteriori dell' espressione non ha nulla che vedere nè con la facoltà d' esprimere, nè con quella di gustare, che richiedono, oltre il fondamento della natura, una speciale educazione delle facoltà spirituali, fantastiche e mentali ; ma che, d' altra parte, senz' essa nè si esteriorizzano bene le espressioni, nè si giunge a poterle gustare.

Con questi criteri è non soltanto possibile lo studio delle forme della letteratura, ma anche necessario tanto per chi fa che per chi giudica l' arte.

V.

Da quanto siam venuti dicendo, e da altro che avremo occasione di dire, discendono, a mio avviso, la materia e il metodo e i limiti dell' insegnamento della stilistica nell' Università recentemente istituito per una più completa educazione letteraria della gioventù.

L' Università, e, particolarmente, la Facoltà filologica e filosofica, com' è ordinata oggi e col complemento della scuola di magistero, istituisce i giovani per l' indagine storica e l' esposizione e valutazione estetica delle opere d'arte che compongono il nostro patrimonio letterario ; li prepara per la ricerca, la ricostruzione e la critica de' fatti sociali relativi alle civiltà greco-latina e italiana col sussidio della geografia ; li guida alla speculazione filosofica e alla trattazione storica della scienza e allo

studio delle discipline pedagogiche; forma in tutti le abilità didattiche, non trascurando d' avviarli indirettamente alla produzione artistica. Orbene, ogni studente, nel terreno puramente scientifico, prima di esser laureato e per esser laureato deve dar prova di maturità almeno con la dimostrazione scritta d' una determinata tesi; dopo la laurea, se vorrà continuare a lavorare intorno ad argomenti degni di studio, dovrà possedere in conveniente misura l' arte dello scrivere: nel terreno didattico, pratico dell' insegnamento, prima della laurea, avrà pure occasioni frequenti, specie nella scuola di magistero, di dar forma letteraria alla trattazione di problemi didattici, (1) dopo la laurea, avrà per lo meno l' obbligo della correzione de' componimenti de' suoi discepoli, che non potrà mai essere efficace, se egli, oltre i principi d' arte e i criteri di gusto e di giudizio, non avrà appreso e imparato non all' ingrosso l' arte della parola, la facoltà di adoperarla degnamente. Ma, almeno in questi ultimi tempi, le scuole universitarie non par che abbiano inteso ad addestrar i giovani in cotale arte e facoltà per sì diversi fini così necessarie, giudicando sufficiente l' educazione letteraria impartita nelle scuole medie alla gioventù. Cosicchè si dovevano finalmente riconoscere i tristi effetti d' una tale deficienza: quel che i giovani scrivono per presentare al giudizio delle commissioni esaminatrici generalmente è scritto male! Dura e semplice verità. Non solo, ma l' aver trascurata l' educazione letteraria ha prodotto i suoi tristi effetti anche sulla produzione critica contemporanea che non ha tutta e sempre rifulso degli splendori della forma: anzi s' è perfino ostentata un po' di barbarie per dar quasi maggior valore ai risultati delle ricerche storiche. Oggi si va mutando parere intorno a ciò, e ognuno che dia opera alla critica letteraria e storica non si lascia sfuggir l' occasione di mostrare che gli sta a cuore, oltre l' utilità dello studio, il decoro della forma. (2) E le recenti istituzioni delle cattedre di stilistica non crediamo siano del tutto indipendenti dal salutare rifiorire di questo culto della forma.

Ma perchè da esse si diffonda efficacemente un tal culto, a noi pare

---

(1) Nelle scuole di magistero, che ancora non servono esclusivamente per formar gl' insegnanti, i giovani oggi leggono anche note e memorie scientifiche, la cui trattazione è scelta da essi stessi o consigliata dagl' insegnanti.

(2) La cui ricerca potrebbe esser egualmente dannosa; perchè il *far dello stile* non è dare a un dato contenuto la forma che gli conviene.

che soprattutto nella composizione debbano essere esercitati i giovani, col lume di quei principi che abbiamo cercato di esporre qui sopra, del tutto contrari alle teoriche della letteratura che hanno regnato fin qui anche senza fondamento scientifico.

Se non che noi crediamo che l' esercizio della composizione non basti: occorre integrarlo con la lettura e il commento delle opere letterarie, e renderlo libero dai tradizionali preconcetti rettorici mediante la critica negativa delle categorie rettoriche.

Così, mentre l'insegnamento della stilistica continuerebbe, con nuove applicazioni e più minute e profonde analisi, l' istituzione letteraria della scuola media, verrebbe a connettersi per un lato a quello dell' estetica, per un altro, a quello della storia letteraria, appendice o complemento di essi.

Dell' estetica la stilistica svolge la critica interamente negativa delle categorie rettoriche; della storia letteraria la trattazione delle forme storiche assunte dalle singole opere letterarie, mediante la lettura e il commento: il resto è dominio proprio, è pratica e norma didattica, che riceve però luce e spiriti e forme dalle altre due parti dell' insegnamento.

Se non perdurassero i tristi effetti della tradizione delle categorie rettoriche, sarebbe completamente inutile che il maestro di composizione se ne occupasse; ma poichè e maestri e scolari ne sono un po' tutti contaminati e non sanno interamente liberarsene quando scrivono e quando interpretano le scritture altrui, e, poichè, d'altra parte, s' è visto che, con lo spirito antico, ricompaiono sotto forme nuove per poi operare danni egualmente funesti al libero esercizio dell' arte dello scrivere e al perfezionamento del gusto, occorre che perennemente si critichi la teorica delle categorie rettoriche con trattazione scientifica cattedratica, ma anche per occasione, tutte le volte che ne capiti il destro, sia nell' opera del commento che in quella della correzione.

Ammesso, dunque, che si concedano tre ore settimanali all' insegnamento della stilistica, intenderei che un' ora fosse data alla critica negativa della vecchia e della nuova rettorica, richiamando l' attenzione de' giovani su pagine opportune di arte che servirono ai retori come campo d' esercitazione, su esempi scelti prudentemente per dimostrare come, abolita ogni rettorica, categorie, definizioni, regole, l' espressione possa esser meglio còlta con l' aiuto de' suoi segni esteriori.

Codesta trattazione, è inutile dirlo, deve aver per base, nella mente

dell' insegnante e come presupposto, una stabile dottrina estetica, ed esser sempre da lui considerata come parte esclusiva dell' estetica quasi affidatagli dall' insegnante di questa materia, cui è riserbato un campo d' indagini e di discussioni molto più vasto e meno affine a quello degli studi strettamenti letterari.

Inoltre nello svolgimento di una tal parte del programma di stilistica, l' insegnante non deve tener tanto di mira gl' interessi della scienza, quanto il fine del suo insegnamento, sì da non farsi sfuggire alcun' occasione d' osservare ciò che possa aprir la mente degli alunni, aiutarli a raggiungere una certa attitudine e tendenza a esprimere fantasticamente il contenuto delle loro impressioni, benchè teoricamente si sappia che tra estetica e produzione artistica non interceda relazione di sorta.

Se la pratica e le necessità della scuola dimostrino eccessiva un' ora settimanale consacrata alla critica delle teoriche pur accompagnata da abbondanti esemplificazioni, si potrà, dopo esaurito il programma, nel secondo o nel terzo trimestre occupar quell' ora con l' opera del commento o della composizione.

Ma l' estensione dipenderà anche dal metodo di trattazione, che può esser molto sintetico e molto analitico, riferirsi a tutta la materia della rettorica e a una sola parte di essa. La vera misura la darà, come accade per ogni altra disciplina, l' esperienza didattica.

VI.

Una seconda ora dovrebbe esser dedicata alla lettura e all' osservazione stilistica di particolari opere letterarie di dominio storico.

« Non si deplorerà mai abbastanza, » dicevo recentemente - mi si permetta l' autocitazione, - che nelle nostre facoltà letterarie, dove esistono duplici cattedre di latino, di greco e anche di filosofia, accanto a quella di storia della nostra letteratura non vi sia anche quella di letteratura italiana, donde siano esposti, come già un tempo e come già il Perticari deplorava che non si facesse più, i nostri classici autori. » [1]

Ora, questa mancanza verrebbe a essere in alcun modo compensata da questa seconda parte dell' insegnamento della stilistica. Non foss' altro,

---

(1) C. Trabalza, *L' insegnamento dell' italiano nelle scuole secondarie - Esposizione teorico-pratica con esempi;* (Collez. Manuali Hoepli) Milano, Hoepli, 1903; p. 14.

la semplice lettura d' una opera o d' una parte di opera letteraria che si facesse dalla cattedra, già sarebbe tanto di guadagnato.

Per la composizione poi, l' esercizio della lettura è il cardine principale. Una buona lettura dischiude gl' intelletti alla luce del vero meglio di qualsiasi trattazione teorica; è il mezzo con cui per la prima volta il nostro spirito entra in relazione con l' opera letteraria ed è un momento della più grande importanza e tale che richiederebbe una discussione molto minuta e profonda. Io qui mi rimetto a quanto è stato già detto intorno a quest' argomento dal Cian (1) dell' Università di Pisa e da me nel *manuale* citato.

Fatta la lettura d' un dato brano ben determinato di un' opera d' arte, l' insegnante deve riprodurlo agli alunni, con esposizione propria o anche col sussidio delle esposizioni altrui, sì che entrino nella visione che splendeva dinanzi alla mente dell' artista. È questa senza alcun dubbio l' opera più difficile di tutto l' insegnamento, richiedendo molto acume e molto gusto. Fatto ciò e mentre si fa ciò, si mostrano le rispondenze tra i tratti caratteristici della visione e i segni di cui s' è servito l' artista per riprodurli: ecco l' unica indagine stilistica che si possa ragionevolmente fare e che possa essere veramente feconda.

Gioverà naturalmente mostrare ai giovani in qual modo l' artista sia venuto in possesso di quei segni: così l' osservazione si estende ad altre opere letterarie, ad altri periodi storici, dando luogo alla comparazione delle forme e alle vicende del gusto; così si vengono richiamando le necessarie notizie riguardanti la vita dell' autore, e anche le sue, se ne aveva, teoriche estetiche, che possano aiutarci a meglio e più sicuramente vedere nell' opera sua.

Opportunissimo oggetto di queste indagini stilistiche possono essere le varianti di un' opera d' arte di molto valore.

La natura dell' opera della *correzione* secondo me è grave problema più d' estetica che di filologia, non ancora adeguatamente discusso e tale che meriterebbe un ampio studio: nel nostro insegnamento però la que-

(1) *Per la lettura*, Prolusione letta il 17 dicembre 1900 nella R. Università di Pisa; *La Rassegna Nazionale*, XXIII, 119. Noi ci allontaniamo dal Cian per quel che riguarda non la *lettura* ma i *lettori*. Egli proporrebbe per lettori assistenti alla cattedra di storia della letteratura i neo-dottori; a me pare che i lettori siano da scegliere tra i migliori degl' insegnanti secondari. Ma è certissimo che, dove si hanno cattedre di stilistica, il professore di tale materia è il naturale e anche il miglior lettore.

stione teorica può esser lasciata da parte: non altrettanto l'indagine storica. Dell' *Orlando Furioso*, pubblicato la prima volta nel 16, abbiamo due altre differenti redazioni, quella del 21 e quella del 32. Quali ragioni mossero l'Ariosto a correggere il suo poema? Con quali criteri lo corresse? Di quali aiuti si giovò? Rispondono le correzioni a un miglioramento, come si sa che vi corrispondono quelle manzoniane? Ecco l'indagine stilistica: ecco l'analisi comparativa delle varianti, minuta, storica ed estetica nello stesso tempo. (1)

Quali i frutti di un siffatto studio?

Anzitutto la scuola potrebbe fornire agli studiosi e alle scuole medie quell' edizione critica comparata dell' *Orlando Furioso* che da tempo giustamente si desidera, ricca, s' intende, d' una *Introduzione storico-critica* e di note filologiche ed estetiche.

I giovani verrebbero in maniera diretta alla conoscenza analitica di forme letterarie di un secolo maraviglioso e acquisterebbero con certa scienza principi e criteri d' arte, che, affinando il loro gusto, li metterebbero in grado di bene esprimere il loro pensiero, principale scopo dell' insegnamento universitario della stilistica.

VII.

L' ultima ora delle tre sarà dedicata alla composizione, principi e esercizio.

Qui è il gran nodo di tutto il problema dell' insegnamento universitario della stilistica.

Intorno all' esercizio del comporre noi abbiamo, recentemente, nel volume citato, detto il nostro avviso, e non possiamo naturalmente non richiamarci a quella nostra esposizione; ma qui ci occorre chiarire tre punti fondamentali, che ivi non hanno avuto sufficiente sviluppo, mentre invece bastano essi soli a porre le basi di tutt' un edificio d' insegnamento.

Il primo d' essi è questo: l' esercizio dello scrivere deve assumere carattere di vera e propria *composizione*. (2)

---

(1) Buona materia di tali studi ci offrirebbero le varianti di altre importanti opere, quali i *Trionfi* del Petrarca e le *Satire* dello stesso Ariosto, per non varcare il Cinquecento pieno.

(2) Parlando di *composizione*, di *comporre*, intendo parlare di vera e propria *creazione inventiva*, *fantastica*, non di *trattazione* nè di *svolgimento* di *temi* o *quesiti* o *problemi;* intendo parlare di *attività estetica*, non *logica*.

Che è *comporre?* È elaborare artisticamente un dato contenuto fino a dargli la sua forma, la sua *espressione.* Quest' ultima funzione della *fantasia* (badisi, non dell' *intelletto)* richiede sopratutto che i giovani siano collocati da un punto di vista ben chiaro e preciso.

L' alunno, che è chiamato a « svolgere un tema » (questo è il gergo scolastico) datogli dall' insegnante o scelto liberamente (la scuola deve permetterlo), assunta la coscienza di quel che si voglia da lui o che lui voglia dare, deve disporsi a scrivere non con altro scopo che quello di *intuire* il reale, *esprimerlo, significarlo.*

Se egli invece si mette a scrivere con la credenza di dovere *sviscerare* un tema raziocinando, invocando testimonianze e allegando citazioni, dando in ismanie rettoriche, tentando anche l' analisi psicologica e applicando il metodo cosidetto positivo alla dimostrazione della tesi, allora è inutile e infeconda, se non anche dannosa, qualsiasi più alta scuola.

Purtroppo la maggior parte de' nostri alunni secondari (e gli universitari è lecito supporre che seguiterebbero a fare altrettanto senza la radicale riforma del metodo d' insegnamento) credono, perchè gl' insegnanti ([1]) anche valenti, a ragion veduta o impensatamente, glielo fan credere, avuto un tema d'arte, di doverlo *trattare* come se fosse una tesi scientifica: ecco il punto di vista sbagliato : chi, dovendo *far l' arte*, scrive per *trattare logicamente* e non per *esprimere artisticamente*, non può mai far opera di *composizione*, e perciò opera d' arte.

Noi invece questo vogliamo che si tenti costantemente, direi quasi con ostinazione, anche se, ribadiamolo bene, non si debba pretendere di creare gli artisti, ma s' abbiano soltanto da abituare i giovani a significar bene, italianamente il loro pensiero : meta ben grande, anche questa, ma alla quale spesso non si sanno designare che metodi e mezzi cervellotici o sofisticamente inventati.

E quest' abitudine d' esprimersi italianamente, efficacemente intorno ad altri oggetti che non siano della fantasia, non si potrà mai contrarre se non s'è presa di mira, prima, con perenne certame la creazione, la rappresentazione artistica. Mentre invece, essendosi esercitato per tempo, per lungo tempo e con criteri sani nell' elaborazione artistica di temi di pura fan-

---

(1) Anche il Ministero della P. I., mandando certi temi di contenuto scientifico per gli esami di licenza, non solo non fa che ribadire le viete teoriche, ma costringe gl' insegnanti a volgersi verso un insegnamento sbagliato.

tasia, il giovine degli ultimi anni di studi universitari cui comincia sommamente a premere la verità scientifica e a incombere l' obbligo di esporre i resultati della ricerca di essa, non depositerà in iscritto in un modo qualsiasi il suo pensiero storico, critico, scientifico ecc., quasi fosse un *notaio del sapere*, ma lo saprà atteggiare artisticamente, cioè intuire nella sua psicologica verità : *quod est in votis !* (1)

Ora, il giovine dev' esser sempre e direttamente condotto all' intuizione del *reale*.

Che è il *reale?* Il reale è un fantasma con determinati contorni, con schietti rilievi e chiari aspetti, con significazioni limpide che l' artista riesce a far sorgere nella sua mente per via d' impressioni e per potenza d fantasia. La fine di quest' opera di elaborazione dell' impressione è segnata dall' *espressione :* intuire è esprimere. Prima dell' intuizione non esisteva nulla nella mente dell' artista, nulla, s' intende, - del reale concepito poi : determinatasi l' impressione, fatta l' elaborazione, esiste qualcosa, è sorto qualcosa che è il *reale :* questa *realtà* è l' *espressione,* la *forma*.

Voglio indugiarmi con un esempio a dimostrare la solidità e la fecondità didattica di questa dottrina.

Abbiano i giovani studenti da scrivere sopra quest' argomento : *Il racconto di un naufrago*. Per questo contenuto, nella loro mente, prima della dettatura del tema, non c' è nulla: buio pesto, anzi vuoto perfetto. Avuto il tema, si determinano per le vie della memoria, per una specie di flusso e riflusso di vecchie intuizioni, le impressioni : la fantasia se ne impossessa, le elabora e le trasforma in una figura viva e reale, che parla e sente in mezzo ad altre figure vive e reali in un dato luogo destando le tali impressioni. Questo fantasma deve sorgere tra la dettatura o la scelta o il primo presentarsi del tema alla mente e l' atto dello scrivere : se il fantasma è sorto, lo scrivere non sarà soltanto un diletto (il diletto nasce dal deporre che il cervello fa un peso molesto), ma per poco che si sappiano adoperare i segni d' esteriorizzamento dell' espressione, darà per risultato tanto da permettere al maestro, ai compagni, ai lettori in genere di entrare nella contemplazione di quello stesso fantasma. Se questo non sorge, è inutile ogni erculeo sforzo da parte del giovine : egli produrrà sempre un aborto, anche se, padronissimo, per diligenti studi, de' segni

(1) È superfluo additare a questo proposito l' esempio mirabile della prosa galileiana.

espressivi, adoperi le più classiche frasi, e faccia i periodi più armoniosi, e copi i più bei modelli di naufragi.

E si veda come in questo modo sia facile anche chiarire ai giovani — certi chiarimenti di assoluta necessità possono emanare da ogni occasione — le relazioni che intercedono tra artista, critico e lettori, che, quando si trovano dinanzi a un fantasma poetico sono la medesima cosa: l'artista l'ha creato e lo contempla, il critico, arrivato da sè su i semplici segni esteriori a contemplarlo, conduce come per mano i lettori a contemplarlo anch'essi: e artista, critico e lettori vedranno tutti la stessa cosa, ossia riprodurranno in sè la stessa espressione.

Non è qui il luogo di dimostrare di quant'utilità sia gravida una dottrina trasmessa didatticamente così: essa trasforma tutto l'insegnamento letterario, rinnovando ogni parte di esso: lettura, commento, esposizione, giudizio, storia, composizione.

Ottenuto il fantasma, bisogna *significarlo*: dico *significarlo*, perchè espresso già s'è; altrimenti non sarebbe una *realità:* significare è esteriorizzare con segni: i segni, nell'arte letteraria, sono le parole.

Qui l'autorità del maestro può esser molto utile: le sue tendenze artistiche, le vittorie da lui conseguite nel terreno degli studi, la sua cultura, il suo gusto possono creare un'atmosfera artistica atta a svolgere i semi d'arte nascosti nelle giovanili fantasie. Ma il metodo e i sani principi devono prevalere sull'efficacia della personalità artistica del maestro, che, utile ad alcuni, a uno, potrebbe essere nociva, lasciata completamente senza freno, ad altri, a molti.

Soprattutto per quel che è forma esterna, è necessario mostrare ai giovani la verità di questi due principi: 1. l'uso de' segni dipenderà dalla forza dell'espressione estetica e dell'educazione letteraria ricevuta; 2. quanto più i segni d'esteriorizzamento sono noti e usati, tanto più facile sarà ai lettori entrare nella contemplazione dell'opera d'arte con essi esteriorizzata. Su questo verità poggia la parte solida della famosa dottrina manzoniana sulla lingua.

Certo: di due *espressioni* d'identico valore, sarà meglio e più generalmente compresa quella che è stata significata con mezzi più noti, e per essere stati adoperati da altri scrittori e per essere ancora d'uso comune; ma lucidità e efficacia alla parola saranno sempre date dall'espressione estetica. Ogni parola, ogni frase, nuova o vecchia, anche quando sia inusitata all'orecchio de' più, può assumere tutta la voluta efficacia e aver

la virtù di far balenar subito alla mente de' lettori l'intuizione poetica. Tale, per esempio, il *divino de' pian silenzio verde* del nostro maggior poeta vivente, che nè l'uso nè la logica giustificano.

Donde scaturisce la necessità che i giovani, i quali vogliano esser messi in grado, anche se non abbiano da assumere la missione dell'arte, di dar conveniente forma letteraria ai prodotti del proprio studio, esercitandosi, pazientemente ma non senza slancio, con cura ostinata ma non senza tentar il successo della ispirazione improvvisa, nella grande arte dell'*esprimere*, cioè di creare, da una parte attendano all' opera di lettura e di commento designata alla seconda ora, dall'altra si astengano dalle rettoricherie contro le quali si griderà con voce ferma e chiara nella prima. Ecco un insegnamento che è un organismo.

La *correzione*, ultimo momento dell'opera totale dell' insegnante, deve avere una sola finalità, quella di dimostrar praticamente la verità della dottrina principale fin qui esposta; pel resto mi par pressochè inutile: le cure più efficaci sono sempre le preventive.

Mi spiego in poche parole.

O l' alunno ha espresso o non ha espresso: se non ha espresso, il correggere che cosa varrebbe, se non dovesse essere una nuova intera espressione? E allora non è più correzione.

Se ha espesso, l' opera della correzione non è richiesta, se non ne' casi di singole e particolari mal riuscite espressioni di una o più parti d'un' espressione totale; in questi casi occorre, per correggar bene, riesprimere le parti non espresse, fare cioè sempre un nuovo lavoro di espressione.

La correzione può riguardare la forma esterna solo nel caso che si vogliano adattar meglio i segni dell'esteriorizzamento alla capacità intuitiva d'un dato pubblico di lettori, col pericolo però di sciupar la espressione, guastandola in un' altra. Mi spiego. L' allievo B. ha espresso il suo contenuto bene, e l' ha significato con gli elementi formali della letteratura cinquecentesca di cui egli ha la massima conoscenza e che son divenuti essenza della sua cultura e della sua educazione letteraria: la sua forma esterna di fronte all'espressione non avrebbe più bisogno d'altro; ma i tali e tali lettori que' segni non gl'intendono più: egli, se vuol esser compreso, occorrerebbe che facesse opera di traduzione. Ma noi già sappiamo che scientificamente le traduzioni sono impossibili. Questo conferma sempre più da una parte l'indipendenza estetica della creazione,

dall'altra la necessità dell'educazione letteraria, ossia dello studio delle forme storiche delle singole creazioni e delle forme vive, per chi abbia espressioni da significare.

Una scuola così intesa non può esser che di utilità immensa, tanto più utile ai giovani frequentanti il corso di lettere, quanto più modestamente governata e tenuta lontana dalle velleità scientifiche che, se tentano gl' insegnanti secondari, maggiormente attirano chi sieda sopra una cattedra universitaria.

E sarebbe anche la più diretta scuola di preparazione per meglio comprendere l' insegnamento della storia della letteratura e l' apprendimento de' criteri critici e i canoni della scienza estetica, e anche il più sicuro complemento della scuola di magistero.

Onde possiamo concludere che la cattedra di stilistica non solo poggia su basi solidissime, ma potrà presto e bene orientarsi per la materia, per il metodo e per il fine, se tutti ci daremo a discutere su i problemi che io ho agitato e brevemente cercato di risolvere, più brevemente forse di quanto mi sarebbe piaciuto.

SCHEMA

DI UN PROGRAMMA DI STILISTICA ITALIANA

PER UN CORSO UNIVERSITARIO

Prima ora settimanale. —

Cenni storici sulla metafora — Critica di tale categoria ed esame de' manuali scolastici più autorevoli che ne dettero e ne dànno la trattazione — Le metafore nella critica di F. De Sanctis — Esempi di metafore attinti all' opera dantesca e all' *Adone* del Marino — Le metafore nella scuola, nell' opera del commento e nella correzione de' componimenti — Letture.

Seconda ora. —

Storia delle tre differenti edizioni dell' *Orlando Furioso* — L' educazione letteraria dell' Ariosto — Il salotto di L. Ariosto e gli amici letterati di lui che lo frequentavano — Il confronto delle varianti — Ragioni storiche, filologiche, estetiche de' mutamenti — Il confronto delle forme letterarie de' consiglieri dell' Ariosto nell'opera della correzione — Compilazione di note all' edizione delle varianti — Giudizio estetico — Letture.

Terza ora. —

Parte teorica da svolgersi nell' opera pratica della correzione de' componimenti : Principi d'arte — Il comporre inventivo — Il punto di vista dal quale devono collocarsi i giovani scrittori — L' espressione — L' esteriorizzamento — La correzione.

Parte pratica : Discussione di temi — Avviamenti — Revisione — Letture.



UNA LIRA